


*Encartes*
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Del Palacio Montiel, Celia; Torres García, David
"Sus miradas en nuestra memoria". El *graffiti* como estrategia discursiva frente a las desapariciones forzadas en la zona de Córdoba-Orizaba
*Encartes*, vol. 4, núm 8, septiembre 2021-febrero 2022, pp. 195-226
Enlace: https://encartes.mx/del-palacio-torres-memoria-grafitti-desapariciones-orizaba
Celia del Palacio Montiel ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7096-891X
David Humberto Torres García ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8567-3236
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v4n8.209




REALIDADES SOCIOCULTURALES

# "SUS MIRADAS EN NUESTRA MEMORIA". EL *GRAFFITI* COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA FRENTE A LAS DESAPARICIONES FORZADAS EN LA ZONA DE CÓRDOBA-ORIZABA

## "THEIR GAZES IN OUR MEMORY". GRAFFITI AS A DISCURSIVE STRATEGY IN THE FACE OF FORCED DISAPPEARANCES IN THE CÓRDOBA-ORIZABA AREA

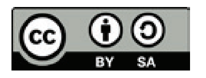
Celia del Palacio*
David Humberto Torres García**

**Resumen:** Este artículo se ocupa de presentar los murales sobre los jóvenes desaparecidos en la región Orizaba-Córdoba del estado de Veracruz, donde la desaparición forzada ha sido un grave problema desde hace años. Se analiza el trabajo elaborado por el artista Aldo Daniel Hernández, *Fise*, como un acto de resistencia por parte de las madres del Colectivo, como una lucha contra el olvido y la impunidad, situándolo en su contexto y analizando las reacciones de autoridades y sociedad. Se realiza el análisis a partir del marco teórico de la sociología del arte propuesto por García Canclini (2006) y retomado por Salazar (2011) para murales en Ciudad Juárez, enfocado en el proceso de organización para la creación de dichas obras, el marco ideológico que pudo condicionarlas y las estrategias discursivas visuales aplicadas. Se hace visible una lucha discursiva entre las víctimas que pretenden visibilizar la injusticia y preservar la memoria y otros actores que pretenden silenciarlas.

**Palabras claves:** violencia en Veracruz, desaparición forzada, arte callejero, resistencia, luchas por la memoria.

* Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Universidad Veracruzana.
** Universidad Veracruzana.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 195-226
Recepción: 7 de agosto de 2020 • Aceptación: 9 de noviembre de 2020
https://encartes.mx





"Their gazes in our memory". Graffiti as a discursive strategy as a response to forced disappearances in the Córdoba-Orizaba region

**Abstract:** This article analyses the murals on disappeared youngsters in the Orizaba-Córdoba region in the state of Veracruz, where forced disappearances have been a serious problem for years. We analyze the work of the artist Aldo Daniel Hernández "Fise", as an act of resistance of the mothers, members of the victims collective, as a struggle against oblivion and impunity, placing them in their context and analyzing the reactions of authorities and society. This approach is carried out with the theoretical framework of the sociology of art as applied by Salazar (2011) on murals of Ciudad Juárez, inspired by the original framework by García Canclini (2006). It focuses on the process of organization for the creation of these art works, the ideological framework that allowed the conditions for their creation, and the visual discursive strategies applied. A discursive struggle becomes visible amongst the victims that intend to draw attention to the injustice they suffer and the preservation of memory, and other political and social actors who try to silence them.

**Keywords:** violence in Veracruz, forced disappearance, street art, resistance, struggles for memory.

## Introducción

El estado de Veracruz ha sufrido históricamente conflictos que se han resuelto de manera violenta desde hace varias décadas (Velázquez, 1985), y vive actualmente una ola de violencia que se manifestó a partir del 2006 con la lucha de grupos criminales por el territorio (Olvera, Zavaleta y Andrade, 2012 y 2013).

Frente a este panorama, artistas, activistas, académicos, luchadores sociales e integrantes de colectivos de diversa índole han llevado a cabo trabajos artísticos dentro y fuera del estado para visibilizar lo que acontece en Veracruz, reivindicar sus luchas, increpar a las autoridades y concientizar a una gran parte de la sociedad que la mayoría de las veces se muestra indolente. Aunque esas manifestaciones de resistencia desde el arte en el contexto de violencia y de desigualdad social que prevalece en Veracruz son numerosas, sólo algunas han sido analizadas en la academia. La música y las letras del jaranero y rapero Josué Bernardo Marcial Santos, *Tío Bad*, en el sur del estado, han sido abordadas desde el enfoque de la lucha por la conservación de la tradición por Juan Carlos López (2016). El experimento de teatro social llevado a cabo en Amatlán, pueblo donde el grupo de mujeres internacionalmente conocidas como Las Patronas han

sido apoyo constante de los migrantes que viajan sobre el tren llamado *la Bestia* desde la frontera con Guatemala hasta la ciudad de México, cruzando el estado de Veracruz, ha sido analizado por Flores Valencia y Ramírez Arriola (2016). Las intervenciones virtuales a edificios del puerto de Veracruz realizadas por Bruno Ferreira en sus *Postales desde el infierno jarocho* fueron analizadas por Villarreal (2016). Pero existen otras que no han sido tocadas por la academia, como los murales con los rostros de jóvenes desaparecidos en Orizaba, materia de este artículo.

El presente trabajo pretende analizar una expresión artística por la que atraviesan demandas políticas y sociales en el estado. En el caso de los murales pintados en Orizaba, el artista *Fise*, a petición del Colectivo de Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, pretendió visibilizar el grave problema de la desaparición forzada en la región.

A manera de hipótesis, planteamos que dichos murales son un artefacto de construcción de memoria que los integrantes del Colectivo mantienen y reconstruyen sobre sus seres queridos, y como obra de arte puede sensibilizar a personas ajenas a la problemática. El silencio es un elemento fundamental que se impone a las personas que han sufrido estas experiencias de violencia, buscando el olvido personal y social de estas injusticias. El arte –en particular el arte público– tiene un papel fundamental para romper el silencio y desbloquear esta imposición de olvido. Asimismo, es importante señalar que al organizar la elaboración de un mural en la ciudad y en las cercanías de los lugares donde se cometieron los actos criminales, las madres están estableciendo un discurso contrahegemónico en un espacio de disputa por el sentido.

## Marco teórico y herramientas metodológicas

Los murales se conciben como instrumento pedagógico crítico, como potencializadores de esperanza con relevancia emancipadora en contextos violentos o con profundas desigualdades sociales (Salazar, 2011). Con una tradición de larga data, el mural situado en un espacio público puede tener diversas intenciones, ya sea pedagógicas o de crítica social, y sus intenciones dependen de quién los hace, quién los encarga, quién los costea. Todas las características de producción de estas obras tendrán influencia en la intención y el contenido. Basta con hacer un breve recuento de los murales de Diego Rivera, Orozco o Siqueiros, que buscaron impulsar el



nacionalismo posrevolucionario, financiados por el nuevo régimen político (Feria y Lince Campillo, 2010; Ramírez Rodríguez, 2013).

El *graffiti*, por otro lado, ha merecido múltiples interpretaciones (Castelman, 2012; Bansky, 2005; Gándara, 2007) como estrategia de intervención en el espacio público por parte de jóvenes (en su mayoría) que, a través de esas narrativas textuales y visuales, pretenden comunicar(se), vincularse y transmutarse, conteniendo muchas veces demandas étnicas, de clase, nacionalistas o de otra índole (Valenzuela, 2012) para ofrecer reflexiones desde el arte tendientes a la transformación de quien lo vea (Banksy, 2005).

El autor de los murales de los que hablaremos aquí, Aldo Hernández, *Fise*, se considera grafitero y así ha consolidado su carrera. Sostenemos que los murales que serán analizados contienen varias características de esta forma de expresión artística: se hicieron, como señala Gándara (2007), en un espacio tomado –al menos uno de ellos–, un espacio no dedicado a ese fin, que aunque al principio contó con la autorización de sus administradores, posteriormente sería borrado al no considerarlo conveniente. Es también un contradiscurso dirigido a un "no consumidor". Es cierto que no fue una actividad clandestina, sin embargo habría que matizar que el *graffiti* en algunos lugares de México se ha realizado con el apoyo de autoridades en espacios cedidos por ellas. Por más que algunos grafiteros consideren este hecho indigno, ello no elimina las otras características que muestran su carácter controversial y trasgresor (Anaya, 2002; Hernández Sánchez, 2003).

El encuentro entre lo efímero y lo permanente está presente en los murales analizados. En este caso, el nombre mismo que las familias de los desaparecidos pusieron a los murales, y que aquí se retoma en el título, es significativo: la mirada de sus hijos desaparecidos pretende hacerse permanente y cuestionar a los transeúntes. También señala Gándara (2007) la cercanía de esta forma de expresión con los movimientos sociales, como es el que aquí se estudia, como una especie de reacción a los gobiernos autoritarios.

Esto se vuelve particularmente importante en un contexto de inseguridad, violencia y miedo como lo fue y sigue siendo el estado de Veracruz. El *graffiti* debe verse como un acto de rebelión y de resistencia frente a otras estrategias visuales implementadas desde el poder, por ejemplo anuncios espectaculares producidos y pagados por los gobiernos, notas periodísticas

que espectacularizan la violencia y boletines gubernamentales que criminalizan y revictimizan a las personas desaparecidas y a sus familias (Aracely Salcedo, entrevista noviembre de 2018; Del Palacio, 2018 y 2020).

Por lo expresado en los párrafos anteriores, además de los materiales usados (aerosoles), reconocidos como materiales para *graffiti*, retomamos este concepto, por más que las madres los hayan llamado "murales". De hecho, *graffiti* y mural no deben considerarse como una dicotomía excluyente (Garí, 1995).

Es importante recalcar que no abordaremos esta forma de arte desde los modelos semióticos que llevan a analizar la obra por sí misma, ni aquellos que se centran en las características estéticas. Nos basamos en la propuesta teórica sobre sociología del arte de García Canclini (2006), retomada por Salazar (2011), ya que éste la usa específicamente para estudiar los murales callejeros en Ciudad Juárez, lugar golpeado por la violencia criminal. Es un objeto de estudio muy cercano al que se analiza en este artículo. Dicha propuesta privilegia el contexto y las relaciones que se entablan en la elaboración de las producciones artísticas. Se compone de los siguientes elementos de análisis: 1) los medios de producción: recursos y materiales que permiten la producción artística, procedimientos para generarla y los espacios de producción, divulgación y consumo; 2) las relaciones de producción, que involucran "las múltiples ubicaciones que se establecen entre los actores que participan en el complejo proceso de producción-divulgación-consumo de la obra artística" (Salazar, 2011: 270): artistas, público y medios de divulgación; 3) el marco ideológico que "condiciona la producción artística a sistemas de representación establecidos" (Salazar, 2011: 270); y 4) las estrategias discursivas: las prácticas y narrativas desde las que los actores –artistas y público– "resignifican la producción artística a partir de negociar, oponerse, apropiarse, desde posiciones específicas, las reglas provenientes del nivel de la formación discursiva y el juego establecido en los campos de discursividad" (Salazar, 2011: 271). Lo usaremos de manera explícita en el texto, como se indica en el siguiente párrafo y se hace visible a lo largo del artículo.

En las siguientes páginas se busca contestar las siguientes interrogantes: ¿Cómo fue el proceso de creación de los murales? ¿Cómo representan estas dos obras relacionadas entre sí la problemática de las desapariciones en la zona conurbada de Córdoba-Orizaba? ¿Cuáles fueron las respuestas de las autoridades y de la ciudadanía? Para ello, siguiendo la estrategia



teórica propuesta, elaboraremos un análisis de 1) la organización para la realización de los murales: las relaciones de producción, 2) los medios de producción, 3) el marco ideológico que condicionó la producción artística y 4) las estrategias discursivas desde las cuales los actores y el público resignifican dicho producto artístico (Salazar, 2011: 270-271). A pesar de que el consumo es uno de los elementos planteados en la propuesta teórica arriba señalada, no pudo realizarse un acercamiento etnográfico a la recepción de la obra en la vía pública porque cuando se escribió este artículo, los murales ya habían sido borrados desde hacía tiempo y la violencia y la pandemia de COVID-19 impidieron que se regresara a Orizaba a hacer indagaciones entre la población. Queda pendiente un estudio sobre la recepción de estos murales por los habitantes de Orizaba e incluso entre algunos de los actores, por ejemplo, que insistieron en borrarlos. Éstas son las mismas razones por las que no tomamos las fotografías nosotros mismos y recurrimos al acervo de Aracely Salcedo, quien ha documentado todo el proceso. Nos limitamos aquí a recoger los testimonios sobre las estrategias discursivas desde las que los actores que pudimos entrevistar resignifican los murales y lo que ellos nos refirieron respecto a la recepción del público.

No es el objetivo de este artículo profundizar en la parte estética de los murales ni los posibles significados de los colores o la manera en que las figuras fueron representadas, más allá de lo meramente descriptivo. Este artículo no se refiere al análisis del arte mismo, sino a la necesidad de las familias de las víctimas de acudir a esta expresión para visibilizar su tragedia y sensibilizar a la población sobre ella, así como a las relaciones que se establecieron para ello.

Así, para responder a las interrogantes planteadas con el marco teórico propuesto, se analizaron las entrevistas previamente realizadas en octubre de 2018 y en julio de 2020 a algunos de los actores directamente involucrados en este proceso: el artista plástico *Fise* y la coordinadora del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, Aracely Salcedo, además de la abogada Anaïs Palacios, así como entrevistas a varios miembros del Colectivo por Soto en 2018. También se tomaron en cuenta las notas periodísticas publicadas sobre el tema, así como las fotografías de los murales analizados, algunas de ellas publicadas por los medios de comunicación y otras proporcionadas por la propia Aracely Salcedo.



## Contexto político y social de Veracruz. Los desaparecidos

Veracruz es un estado mexicano en la costa del golfo de México, con una extensión de 71 826 kilómetros cuadrados, que equivale al 3.7% de la superficie del país, con 8.1 millones de habitantes, por lo que ocupa el tercer lugar en población. Tiene 212 municipios y cinco ciudades con más de 200 mil habitantes. 58% de la población se encuentra en situación de pobreza y 17.2% en pobreza extrema. El índice de analfabetismo es de 9%, y 55% de la población tiene sólo la educación primaria terminada (inegi, 2016). Veracruz fue gobernado durante 88 años por el Partido Revolucionario Institucional (pri). El último de los gobiernos priístas, presidido por Javier Duarte de Ochoa (2010-2016), estuvo caracterizado por la corrupción generalizada, el silenciamiento de periodistas (20 de ellos fueron asesinados) y el crecimiento de la violencia debido a la lucha por el territorio entre varios grupos del crimen organizado (Del Palacio, 2018).

En el periodo del gobernador Fidel Herrera Beltrán (2004-2010), antecesor directo de Duarte, los Zetas, uno de los grupos más sanguinarios del crimen organizado, que se originó en el estado de Tamaulipas como brazo armado del Cártel del Golfo (Correa-Cabrera, 2018), se estableció en territorio veracruzano y generó crecientes niveles de violencia criminal bajo un pacto con el gobierno y diferentes fuerzas policiacas locales. Durante la administración gubernamental de Javier Duarte de Ochoa se permitió la entrada –de mano del gobierno federal– al Cártel Jalisco Nueva Generación, organización criminal surgida en 2007 a raíz de la división del Cártel de Sinaloa comandado por Joaquín Guzmán Loera, *el Chapo*, lo que detonó un conflicto interno con un notable aumento de la violencia criminal y una crisis humanitaria que continúa hasta ahora, como prueban numerosos estudios sobre la región, entre muchos otros los de Olvera (2018: 48-49) y Olvera, Zavaleta y Andrade (2012 y 2013). Esta mínima explicación de la presencia de grupos criminales y su connivencia con los gobiernos estatales es fundamental para entender el fenómeno de la desaparición forzada en el estado y la falta de movilización de las autoridades en el periodo estudiado, lo cual llevó a las familias a buscar mecanismos alternativos de visibilización y procuración de justicia.

No es posible en este artículo hacer un recorrido, por más que sea brevísimo, de la situación de la desaparición forzada en México, sus causas y su crecimiento en los últimos años. Podemos señalar que este fenómeno



no es nuevo, cobró relevancia durante la llamada Guerra Sucia en los años 70, cuando se llevó a cabo con mayor intensidad en las zonas rurales del estado de Guerrero como parte de las acciones de contrainsurgencia del ejército contra grupos rebeldes armados (Ovalle, 2019; González Villareal, 2012). Posteriormente resurgió a raíz del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 en Chiapas, y a partir de la declaración de guerra contra las drogas por parte del entonces presidente Felipe Calderón en 2006, este fenómeno se ha generalizado a lo largo y ancho del país (González Villarreal, 2012; Guevara Bermúdez y Chávez Vargas, 2018).

Las cifras de desaparecidos en Veracruz varían de una fuente a otra. De acuerdo con el CENAPI[1] se registran 1 164 desaparecidos entre 2006 y 2018; el RNPD[2] registra 726 casos entre diciembre de 2006 y enero de 2018 y el RPPD[3] afirma que desaparecieron 2 433 personas entre enero de 2006 y diciembre de 2016 (Soto, 2018). Estas cifras son cuestionadas por los colectivos de familias de víctimas existentes en el estado, quienes calculan una cifra negra mucho más alta (IMDHD, 2019).[4] Las causas de esta cifra negra son varias: durante los años 2017 y 2018 la Fiscalía no proporcionó datos de personas desaparecidas en Veracruz (Soto, 2018) y, por otro lado, está el hecho de que muchas familias han preferido no denunciar, por mie-

[1] Centro Nacional de Planeación, Análisis e Información para el Combate a la Delincuencia de la Procuraduría General de la República (PGR).

[2] Registro Nacional de Personas Desaparecidas, dependiente del Sistema Nacional de Seguridad Pública.

[3] Registro Público de Personas Desaparecidas, dependiente de la Fiscalía General del Estado de Veracruz.

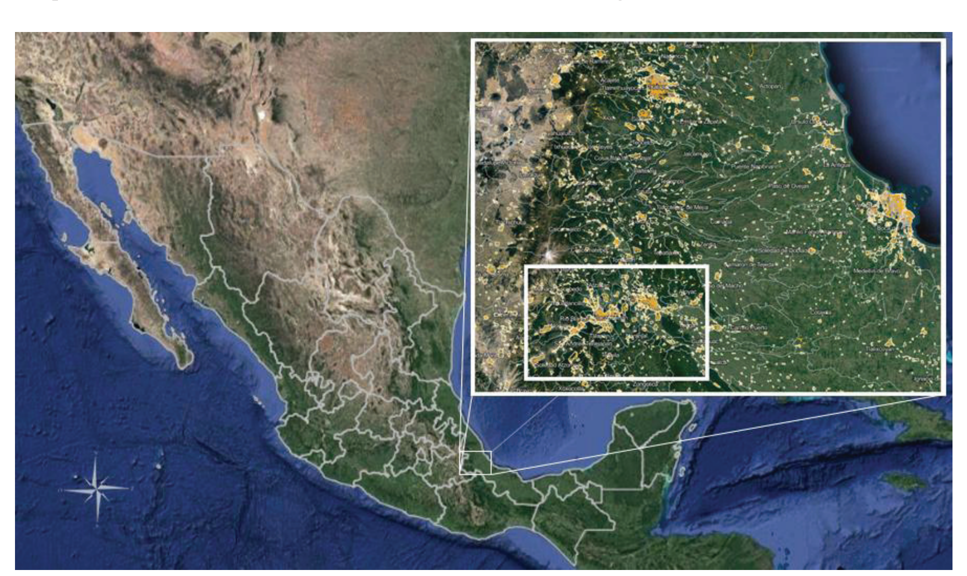
[4] Hasta 2020, se tiene conocimiento de los siguientes colectivos de familiares de víctimas de desaparición en Veracruz: Familiares en Búsqueda María Herrera, Por Amor a Ellos, Colectivo por la Paz Xalapa, Buscando a Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas Veracruz, Familiares Enlaces Xalapa, Buscando Corazones Perdidos, Colectivo Solecito Veracruz, Córdoba y Cardel; Red de Madres Veracruz, Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, Madres en Búsqueda Coatzacoalcos, Madres en Búsqueda Belén González y Búsqueda Colectiva Coatzacoalcos Zona Sur (IMDHD, 2019). Queda aún pendiente un estudio a fondo de estos grupos que varían en número de integrantes, capacidad de organización y alcances. Pueden citarse hasta hoy los trabajos de Teresa Villarreal (2014 y 2016), además de los ya mencionados de IMDHD (2019) y Soto (2018).



do no sólo a los delincuentes, sino también por temor a ser criminalizados por las autoridades.[5]

En los municipios aledaños a las zonas urbanas de Córdoba y Orizaba, las mismas fuentes registran los casos siguientes: CENAPI, 76 (IMDHD, 2019); RNPED, fuero común, 73; RNPED, fuero federal, 24; y RPPD, 261 (Soto, 2018), aunque esta información no coincide con los registros del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, que a la fecha apoya a más de 370 familias de la región (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018). No en vano al territorio situado entre Córdoba, Xalapa y Veracruz se le ha llamado "el Triángulo de los Bermúdez", en alusión al "Triángulo de las Bermudas", zona mágica donde se dice que aviones y barcos desaparecen. La denominación deriva del apellido del entonces Secretario de Seguridad Pública Estatal, Arturo Bermúdez Zurita (Andrés Timoteo en Siscar, 2014), señalado de ser responsable o cómplice de muchos de los casos de víctimas de desaparición.

Mapa 1. México, zona centro del estado de Veracruz, región Córdoba-Orizaba



Fuente: INEGI. Mapa base: Satélite de Google.

[5] En una entrevista televisada, Aracely Salcedo afirmaba que en 2015 se calculaba que sólo había una denuncia por cada seis desapariciones (Rompeviento TV, 2015).



Los casos que el Colectivo tiene a su cargo no sólo abarcan los municipios de Orizaba y Córdoba, sino varios de la zona de las altas montañas e incluso de la zona metropolitana del puerto de Veracruz. Esta región ha estado históricamente marcada por el trasiego de mercancías legales e ilegales entre la costa y el centro del país. Es también un paso obligado para los migrantes indocumentados en su camino a los Estados Unidos. En los últimos años, las bandas criminales que se resguardan todavía en las zonas montañosas y que operan en las fronteras entre Veracruz, Puebla y Oaxaca han sido señaladas como responsables de asaltos a autotransportes, huachicoleo (extracción de gasolina de los ductos y su venta ilegal) y tráfico de armas, drogas y personas, así como secuestros y extorsiones, entre otros delitos (Soto, 2018; Siscar, 2014).

Este ambiente criminal es una continuidad y extensión de la manera en que los conflictos sociales y políticos han sido dirimidos a través de la violencia en la región. La historia local refiere conflictos por la tierra y enfrentamientos entre caciques en las zonas cañeras de la región, así como continuos pleitos intra e intersindicales en la industria textil del valle de Orizaba, hoy casi desaparecida (Velázquez, 1985). La presencia de bandas criminales dedicadas al robo de mercancías y al tráfico de personas tiene también antecedentes remotos (Olvera, Zavaleta y Andrade, 2012 y 2013). La impunidad de los delincuentes es una característica de la historia regional y de Veracruz, como prueban repetidamente los trabajos citados (Velázquez, 1985; Olvera, Zavaleta y Andrade 2012 y 2013) entre otros muchos.

Las acciones de resistencia de los primeros colectivos de víctimas en el país, que surgen a partir de la histórica marcha del poeta Javier Sicilia en 2011, fueron respondidas por el Estado creando leyes e instituciones que resultaron disfuncionales desde el principio, como se desprende de las vicisitudes de su instauración. Se aprobó una Ley General de Víctimas (2013, reformada en 2017) en el ámbito federal y una Ley de Víctimas del Estado de Veracruz (emitida en 2014 y posteriormente una nueva en 2017). Esta última determinaba la creación de un Sistema Estatal de Atención a Víctimas, que no fue instalado formalmente hasta junio de 2019.

La Comisión Ejecutiva Estatal de Atención Integral a Víctimas (CEEAIV) en el estado de Veracruz fue creada en 2017, en medio de la polémica. Como afirma Aracely Salcedo –personaje principalísimo para entender las relaciones entre los colectivos y el gobierno estatal por su carácter de lideresa del movimiento– en sus testimonios (entrevista con

Aracely Salcedo, octubre de 2018), dicha Comisión apenas contaba con los recursos para atender las necesidades más apremiantes. En 2017 fue promulgada la Ley en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y el Sistema Nacional de Búsqueda de Personas. Éste fue instalado en noviembre de 2018 y reconoce, en el papel, una serie de derechos a las víctimas y a sus familias.

También en febrero de 2018 se establecieron las Fiscalías Especializadas en Materia de Desaparición Forzada en el ámbito federal, pero un año después de su creación la Fiscalía no había consignado ningún caso, es decir, se mantuvo 100% de impunidad (del Palacio, 2020). En Veracruz, la Ley Especializada en Materia de Desaparición de Personas fue promulgada en 2018. Disponía la creación de la Comisión Estatal de Búsqueda, el Consejo Estatal Ciudadano, el Fondo Estatal de Víctimas de Desaparición, la Fiscalía Especializada en Desaparición y el Mecanismo de Acceso a Datos, que quedaron en el papel.

Al asumir la gubernatura de Veracruz el 1º de diciembre de 2018, Cuitláhuac García declaró el estado de emergencia humanitaria, reconociendo así la gravedad de la situación. De ahí se derivó el Programa Emergente por Violaciones Graves de Derechos Humanos en Materia de Desaparición de Personas, que debería poner en operación toda la legislación antes mencionada, dotando de recursos y personal a las nuevas instituciones creadas o por crearse.

Se establecieron el Consejo Estatal Ciudadano y la Comisión Estatal de Búsqueda en febrero de 2019, pero ésta, hasta noviembre de 2020, la encabeza una encargada de despacho después de la renuncia de su titular a dos meses de tomar posesión. Se creó también en la misma fecha la Dirección de Cultura de Paz y Derechos Humanos dentro de la Secretaría de Gobierno y entró en vigor la Ley para la Declaración Especial de Ausencia por Desaparición de Personas (Entrevista a Anaïs Palacios, agosto de 2019).

Todas estas regulaciones e instituciones han sido claramente insuficientes, según los testimonios personales de las familias de desaparecidos. Hasta la fecha prevalecen las carencias en el Sistema Estatal de Atención a Víctimas, las cuales impiden realizar de manera adecuada el seguimiento de los casos. Esta situación crítica se está viendo ya agravada por los recortes al presupuesto de la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas, que está dejando a las familias en una mayor indefensión (Del Palacio, 2020).



En este contexto mínimo debemos situar el esfuerzo de memoria y resistencia que constituyen los murales estudiados.

## El proyecto

Consideramos la memoria colectiva como el proceso de reconstrucción de un pasado vivido por un grupo o sociedad (Halbwachs, 2004), por lo que los murales a analizar podrían entenderse como un artefacto de construcción de memoria que los integrantes del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba mantienen y reconstruyen sobre sus seres queridos.

El proyecto *Sus miradas en nuestra memoria* arrancó en septiembre de 2016 como parte de las muchas estrategias de visibilización que lleva a cabo el Colectivo. La idea central consistió en plasmar 55 rostros de los desaparecidos de las familias del Colectivo en determinados puntos de la zona conurbada. Para ello el Colectivo se puso en contacto y estableció una relación con Aldo Daniel Hernández, *Fise*, quien con la ayuda de miembros del Colectivo pintó dos murales en el centro de la ciudad de Orizaba.

### *1) La organización para la realización de los murales: las relaciones de producción y los actores*

Aldo Daniel Hernández, *Fise*, es un grafitero nacido en Michoacán pero asentado en Rafael Delgado, Veracruz, colaborador del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba en la pinta de murales. Antes de establecer una relación con el Colectivo, *Fise* había desarrollado trabajos visuales sobre la reivindicación de la identidad y otras luchas políticas y sociales, como parte de un proyecto más extenso dentro de un colectivo artístico llamado X Familia, conformado por artistas de diferentes partes de la república (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018). Después de sufrir agresiones verbales en la niñez por pertenecer a la etnia nahua, *Fise* ha intentado desarrollar un orgullo por su identidad, el cual ha plasmado en algunos de sus trabajos artísticos e involucrarse en luchas sociales. "eso me llevó al colectivo de desaparecidos… me fui involucrando mucho en cuestiones de murales en forma de protesta" (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Como señala Jiménez, uno de los aspectos fundamentales en este tipo de procesos artísticos es que actúan desde el terreno de la subjetividad y la memoria, desde la identidad, e instalan capacidades para comprender la diversidad y encontrar dentro de sí mismos capacidades y recursos insus-

tituibles (Jiménez, 2016b: 23). Ciertas expresiones artísticas "son capaces de despertar los resortes más íntimos e inconfesables, remover emociones traumatizantes o bien conmovernos frente a aquello que hemos visto con los ojos o los movimientos de la rutina" (Jiménez, 2016b: 32). El arte tiene la capacidad de generar sensibilidad en las relaciones sociales y su mensaje se vuelve todavía más potente si se atreve a romper con las condiciones de lo socialmente establecido y aceptado (Jiménez, 2016b: 30). *Fise* encontró una forma de desarrollo personal a través del arte, en este caso en el *graffiti*, para construir una visión crítica respecto de los diferentes tipos de violencia que se viven en la zona de Córdoba-Orizaba desde hace años y su posición personal en este contexto:

> Empecé a conocer más *graffiti* de otros estados, en revistas que desconocía, y pues de ahí me empecé a alejar mucho de la problemática que había en mi pueblo que siempre ha sufrido hasta ahorita, …la drogadicción y el pandillerismo, y me empecé a dedicar a pintar *graffiti* aquí en Orizaba, y yo siento que en la pintura sí cambió mucho mi forma de vida porque me alejó de los problemas que había, y yo era parte del problema también, porque andaba haciéndole daño a otras personas, y me alejó mucho de eso, y empecé a conocer más gente, empecé a salir de viaje, a pintar en expos de *graffiti* en otros estados, y eso me empezó a abrir más puertas (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Jiménez explica que la educación en las artes puede generar capacidades éticas, de disciplina, de trabajo en equipo y de decisión, en un proceso que puede ser transferible a la vida misma (2016b: 23), en un proceso como el que *Fise* experimentó en su relación con los miembros del Colectivo, especialmente con las madres. Como sostiene Rendón, estas intervenciones a través del arte "permiten que los miembros de determinada comunidad convivan, compartan experiencias, identifiquen puntos de encuentro y dirijan sus esfuerzos a lo que consideran el bien común, estableciendo lazos de confianza y con ello se detone acción colectiva" (Rendón, 2016: 277). Al respecto, *Fise* comenta que

> Lo que hice fue… cambiar mi perspectiva, la visión que tenía de trabajo; a mí me cambió la vida, …empecé a ver la problemática, la verdadera realidad social, lo que en realidad estaba pasando… Decidí hacerlo, también,



> porque de un tiempo para acá he sido de la idea de que si no nos ayudamos entre nosotros, ¿quién nos va a ayudar? Y como siempre, yo también estaba involucrado en muchos movimientos a favor de la identidad, del medio ambiente, de todo eso; también me gustó apoyarlas, y por eso decidí apoyar al colectivo de desaparecidos…, pero esto me enseñó a abrir un poco más mis posibilidades, y ver a las señoras cómo peleaban o luchan por algo que se ama, eso me motivó a seguir ayudándolas, me fui involucrando más con ellas que hasta ahorita les digo tías…, es algo sorprendente y admirable, porque ya no están haciéndolo por ellas, sino que están peleando por una causa que para mí es bien importante, la seguridad de las familias, y también que no pasen por esa situación, que es muy difícil yo creo (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Rendón señala que este tipo de actividades a través de las artes facilitan la externalización de experiencias y sentimientos que son difíciles de comunicar por medio de la palabra, permitiendo encontrar sentido a lo ocurrido, expresando y liberando las emociones, atribuyéndoles significado y estableciendo bases orientadas a fortalecer la cohesión social y la resiliencia (2016: 277). Parte de todo esto se ve plasmado en los murales que *Fise* construyó colaborativamente con los miembros de los colectivos.

El Colectivo de Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba –segundo actor fundamental– se formó en 2012 por iniciativa de Aracely Salcedo Jiménez, quien a raíz de la desaparición de su hija Fernanda Rubí inició una lucha, al principio solitaria, para encontrarla. Fue reuniendo a otras madres que estaban también en busca de sus hijos desaparecidos y que tampoco hallaron apoyo en las autoridades. Para 2020 este grupo estaba compuesto por más de 370 familias de la región (Del Palacio, 2020).

En el Colectivo, las familias encuentran acompañamiento en materia legal y apoyo solidario y, cuando se requiere, incluso ayuda económica. Los integrantes del Colectivo realizan búsquedas en fosas clandestinas; buscan en cárceles, en centros de rehabilitación y refugios para indigentes; hacen seguimiento legal y visibilización de los casos (a través de exposiciones fotográficas, marchas, o los murales que son el objeto de este artículo), realizan cursos y talleres, y en ocasiones brindan apoyo psicológico y emocional (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).

Los medios de comunicación locales y regionales –tercer actor fundamental– han sido casi siempre aliados de las familias de los desaparecidos, visibilizando sus casos y muchas veces haciendo un seguimiento de ellos.[6] Periodistas veracruzanos como Noé Zavaleta, Oliver Coronado, Miguel León, Violeta Santiago e Ignacio Carvajal han procurado acercarse a la parte más humana de esta tragedia, contando las historias de dolor en innumerables artículos, crónicas e incluso algunos libros (Olmos *et al.*, 2018; Santiago, 2019).

Algunos reportajes, crónicas y entrevistas de periodistas y activistas foráneos sobre el tema han ayudado a visibilizar la situación mucho más allá de las fronteras del país (Siscar, 2014; García, 2014; Roitstein y Thompson, 2018). En el caso de los murales, fue Miguel León, un joven periodista proveniente de la región y que publica en medios de circulación estatal y nacional, quien dio mayor visibilidad al proyecto, como habremos de ver más adelante (León, 2016). Sin embargo, pasó inadvertido por la generalidad de los medios en el estado.

En cuanto al público –otro de los actores a ser analizados–, como se verá en el siguiente apartado, la gente se involucró de diversas maneras: los transeúntes cooperaron con una moneda, los padres de familia de la escuela regalaron comida, mientras que algunos desconocidos agredieron los murales, y las autoridades de la escuela, al principio solidarias, decidieron borrar el mural correspondiente (entrevistas con Aldo Hernández y Aracely Salcedo, octubre de 2018). Hablaremos con mayor amplitud de estas luchas simbólicas en el tercer apartado de este artículo.

*2) Medios de producción: recursos, procedimientos, espacios*

Acerca de la organización para la elaboración de los murales, Soto (2018) comenta que la idea de llevar a cabo esta estrategia de visibilización le surgió a Aracely Salcedo, líder del colectivo, al observar que los actos de protesta y las manifestaciones que se llevaban a cabo en ese momento no se traducían en un mayor acceso a la justicia y a la verdad para las familias. Tenía la expectativa de que una obra de arte de gran tamaño y

[6] Es importante recalcar que no debe generalizarse esta postura de los medios, ya que ha habido ocasiones en que algunos de ellos, en connivencia con ciertas autoridades, se han prestado a la difamación, en particular de la fundadora del grupo, Aracely Salcedo (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).



abundante colorido que quedara plasmada en un muro por donde pasaba mucha gente podría ser más útil como estrategia de visibilización y de sensibilización para despertar la empatía en un público harto de marchas y manifestaciones que obstruían las calles. Por lo tanto, a partir de una amiga en común, Aracely Salcedo estableció un diálogo para la realización de los murales con Aldo Hernández, quien aceptó llevar a cabo el trabajo sin cobrar por ello y con la única condicionante de que le proporcionaran el material necesario, comidas y pasajes (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

De esta manera, la primera tarea fue juntar el dinero para los materiales, que sólo se conseguirían en la ciudad de México. Para ello, los miembros del Colectivo llevaron a cabo rifas de teléfonos celulares, tenis de marcas reconocidas y electrodomésticos, así como búsqueda de donaciones incluido el *boteo*[7] en las calles (Soto, 2018: 219), y por supuesto, la exploración de espacios disponibles. Sobre este último punto, *Fise* comenta que en alguna ocasión llegaron con todo el material, listos para comenzar a pintar, a una escuela que ya había aceptado la propuesta de la pinta,[8] pero que al estar ahí les informaron que no podrían realizar el mural, argumentando un malentendido entre la dirección del turno de la mañana y el de la tarde para el otorgamiento del permiso (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Después de solucionar una serie de problemas, los espacios seleccionados fueron los muros de las calles Oriente 5 esquina con Norte 38, propiedad de Beatriz Torres Beristain, que tiene una buena relación con el colectivo de búsqueda, y que declaró: "en ningún momento dudé sumarme a este proyecto. Es importante que la población esté consciente de que en Orizaba pasan cosas" (León, 2016).

Este espacio es emblemático, ya que "en un perímetro de 500 metros se han suscitado por lo menos tres eventos que han dejado por saldo tres asesinatos y un secuestro" (León, 2016): a cuatro calles de allí se encuentra el antro (bar, centro nocturno) Pitbull donde Fernanda Rubí Salcedo, hija de Aracely, fue privada de su libertad el 7 de septiembre de 2012; cuatro

---

[7] En México se le llama así a la solicitud de cooperación callejera con un bote de plástico o metal, de ahí el nombre.

[8] En México, las personas que realizan arte callejero le llaman así a la elaboración de la obra que van a pintar.

años después, en ese mismo lugar de diversión, Víctor Osorio Santa Cruz, alias *el Pantera* fue asesinado junto a otras personas. En el antro Shine, no muy lejos de ahí, en septiembre de 2016 otros seis jóvenes fueron atacados a balazos; uno de ellos murió. Es pues importante la intención de apropiarse de ese espacio, de resignificarlo con imágenes de los jóvenes desaparecidos y otros emblemas de paz, como se verá más abajo.

El otro mural estuvo plasmado en la barda de la primaria Agustina Ramírez, en Oriente 8 y Oriente 10, donde el director en un principio se mostró solidario con la causa (Soto, 2018: 218-219; León, 2016). La conveniencia del lugar tenía relación con la facilidad para usar la pared, lo céntrico del lugar y la gran afluencia de personas que podrían verlo.[9]

Ya en la realización de los murales, las tareas y actividades por parte de los involucrados fueron diversas. Las jornadas comenzaban a primera hora del día y dependiendo de las actividades de cada uno de los integrantes del Colectivo, algunos se retiraban o se incorporaban a las pintas. Los integrantes del Colectivo ayudaban limpiando y fondeando (es decir, pintando el color de fondo) los muros para que *Fise* pudiera realizar los trazos de los rostros; preparaban y llevaban la comida para los que estuvieran en ese momento; y continuaron recolectado recursos, pidiendo dinero a los automovilistas que pasaban por el sitio, así como con la ya mencionada realización de rifas y otras actividades (Soto, 2018: 219).

Los materiales para una obra de esta naturaleza son caros: Aldo Daniel Hernández comentó que el costo de cada aerosol es de alrededor de 50 pesos (2.50 dólares, aproximadamente) y que para la realización de un buen mural pueden ocuparse hasta 20 cajas de 12 aerosoles. Esto arroja un resultado aproximado de 12 000 pesos (600 dólares al tipo de cambio de noviembre de 2020) solamente en latas, sin contar el gasto de la compra de válvulas, rodillos, brochas y cubos de pintura para fondear las bardas, entre otros materiales y gastos (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018). Es por ello que las actividades para la obtención de recursos resultan muy importantes.

[9] Aunque los muros en las calles de Oriente 8 y Oriente 10, que forman parte de la primaria Agustina Ramírez, están uno a espaldas del otro, para fines prácticos aquí se consideran como una misma obra, al estar ambos en los muros de una misma institución y formar parte del mismo proyecto.





Cabe señalar que no todos los integrantes del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba se involucraron en dicho proyecto. Los puntos de vista acerca de éste fueron variados, aunque la mayoría estuvo de acuerdo y lo consideraron una buena estrategia de visibilización del problema:

> Lo que más se me hizo significativo [fue] las pintas de los rostros de nuestros desaparecidos, porque… son más visibles (Cecilia en Soto, 2018: 219). Yo salía y llegaba mi hija, iba con su bebé, ahí estaba, ahí anduvimos en todo lo que pedían, apoyando. En la primera barda, en la primera, …donde está Rubí, mi hijo es el que está hasta la esquina (Laura, en Soto, 2018: 219). Yo no quise que pintaran a mi hermano, porque dije: la gente va a pasar y por decir, le puede rayar, le puede… Y voy a sentir todavía más feo, o sea, yo no puedo (Nora en Soto, 2018: 220).

Para Soto, el miedo en el último ejemplo está totalmente justificado, ya que en algunos casos personas desconocidas han escrito la letra Z[10] sobre los murales, lo que se convierte en un doble agravio, como amenaza y acto de intimidación, y como la reproducción de un estigma que persigue a muchos de los familiares de desaparecidos (Soto, 2018: 220). Este punto es digno de análisis, ya que la visibilización deseada se ha percibido (y sufrido) por parte de algunas de las familias como una exposición indeseada, lo que muestra que la obra de arte puede tener también efectos inesperados.

Consideramos que estos murales constituyen un discurso contrahegemónico creado para sustituir la falta de atención de las autoridades sobre el problema de desaparición forzada. Cuando su hija Fernanda Rubí desapareció, Aracely Salcedo pidió al Presidente Municipal Hugo Chahín Maluli que le otorgara un espacio en la cartelera de anuncios del municipio, petición que fue denegada. Le informaron a la madre desesperada que si quería anunciarse ahí, tendría que pagar una cuota de mil pesos mensuales (alrededor de 50 dólares). Cuando ella quiso repartir volantes en la calle y pegarlos en la vía pública, se encontró con que la policía iba detrás de ella, retirando los volantes en cuanto ella los pegaba (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).

---

[10] Como acusación gráfica de que los jóvenes podrían haber sido miembros del grupo criminal ya mencionado: los Zetas.

Aunque el municipio puede acceder a 14 anuncios "espectaculares" (anuncios en gran formato, carteleras, *billboards*) en 19 sitios diferentes para causas sociales, ninguno de ellos es usado para aludir a las desapariciones. La única posibilidad de publicidad que tienen las familias son las 50 copias de las fotografías de los desaparecidos que les piden en la oficina del Ministerio Público, las cuales se reparten en las oficinas de otros municipios, así como los carteles que hace la Fiscalía General del Estado para repartirlas en otros Ministerios Públicos. También existía, en ese momento, el programa de recompensas que ofrecía la Procuraduría General de la República y que consistía en publicitar estas remuneraciones en espacios públicos como anuncios espectaculares e incluso en autobuses urbanos en las regiones donde desaparecieron las personas, pero según afirmaba Aracely Salcedo, para 2016 sólo 4% de los desaparecidos habían sido aceptados en dicho programa (León, 2016).

Gracias a las entrevistas que los reporteros veracruzanos realizaron sistemáticamente a las madres se logró alguna visibilidad pública más allá de los confines del municipio. La otra herramienta de visibilización es la página de Facebook del Colectivo y su presencia en otras redes nacionales e internacionales. Sin embargo, es importante recalcar la intención de las madres de luchar por un espacio de visibilización en la misma ciudad de Orizaba, incluso en las cercanías donde algunos hechos de violencia fueron consumados. Es decir, entrar a una lucha por las memorias en los espacios de disputa.

*3) Marco ideológico y estrategias discursivas*[11]

Es dentro de este marco y a través de estas estrategias donde se negocian, se oponen y chocan diferentes concepciones y visiones de mundo entre los productores de la expresión artística y la población en general.

Aunque originalmente en los murales iban a estar los 55 desaparecidos cuyas familias componían el Colectivo en aquel entonces y que estuvieron dispuestas a participar (León, 2016), por cuestión de recursos sólo pudieron plasmarse unos pocos. El primer mural, ubicado en la esquina de Oriente 5 y Norte 38, en las bardas de los propietarios Beatriz y Jordi, está conformado en dos partes. La de Oriente 5 tiene un fondo amarillo

[11] Para ver qué se entiende por marco ideológico y estrategias discursivas véase la introducción de este artículo.





con siete rostros, dos mujeres –Fernanda Rubí Salcedo y Sayda Anaid Aguilar Arce– y cinco hombres. Las mujeres quedan al centro y en medio de ellas hay varios elementos visuales, entre los que destacan los siguientes: el logotipo de la organización Serapaz;[12] una imagen, al centro, que utiliza el Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México;[13] el *hashtag* #SinLasFamiliasNo; el logotipo de la organización Cauce Ciudadano, que durante un tiempo colaboró con el Colectivo;[14] el logotipo con el que se identificaba el colectivo de búsqueda en ese momento, el cual, por razones que desconocemos, ya no está en uso actualmente, así como la frase que más lo identifica: "Porque la lucha por un hijo no termina y una madre nunca olvida", de la autoría de Aracely Salcedo.

Del otro lado, la barda de Norte 38 tiene un fondo azul con tonos morados y la imagen está conformada por ocho rostros, siete de hombres y uno de mujer. Como elementos icónicos destacan una paloma y –nuevamente– el logotipo con el que se identificaba el Colectivo. En ninguna de las dos partes del mural se escribió el nombre de la persona representada, lo cual pudo obedecer a una forma de protección de los jóvenes y sus familias, aunque sí figuran en esfuerzos de visiblización posteriores, así como en esfuerzos de visibilización posteriores. Los trazos son suaves, los rostros de los desaparecidos son los que suelen observarse en las fichas de búsqueda en las redes sociales, en los carteles, camisetas u otro tipo de soportes visuales.

El segundo mural se divide también en dos partes. El segmento de la calle Oriente 8, sobre un fondo anaranjado, incluye el rostro de seis personas, entre ellas de nuevo Fernanda Rubí, esta vez con pelo negro. En este caso, a diferencia de los murales de Oriente 5 y Norte 38, los rostros están acompañados por el nombre y una paloma blanca, símbolo de la

---

[12] "Servicios y Asesoría para la Paz", una organización de la sociedad civil, fundada por Samuel Ruíz, que brinda acompañamiento y servicios para "la paz, justicia y dignidad". Ver https://serapaz.org.mx,consultado el 21 de junio de 2021.

[13] Conformado por más de 35 grupos de familias de desaparecidos.

[14] Cauce Ciudadano es una organización de la sociedad civil que invierte en la formación integral y la construcción de alternativas pacíficas para el desarrollo de personas resilientes, mediante intervenciones que entrelacen, fortalezcan y recuperen el tejido social en el ámbito comunitario y educativo. Ver: https://compromisoporlaeducacion.mx/cauce-ciudadano-a-c/, consultado el 21 de junio de 2021.



Imagen 1.Mural Oriente 5. Los primeros rostros




Imagen 2. Mural Oriente 5. Una madre nunca olvida

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo Recuperada de la página de Facebook del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba: https://www.facebook.com/218804322025217/photos/a.218807822024867/218807755358207/?type=3&-theater, consultado el 21 de junio de 2021.

---

paz. Aquí aparece nuevamente el logotipo con el que se identificaba el Colectivo y en la parte baja del mural, en forma de cintillo se puede leer la expresión: "Ni perdón, ni olvido". En el otro muro, ubicado en Oriente 10, sobre un fondo morado se observan los rostros de cinco hombres y una mujer con sus respectivos nombres. Abajo, también en forma de cintillo, se podía leer la frase: "Verdad, memoria y justicia", en una tipografía representativa del estilo *graffiti*.

Los trazos en este mural también son suaves y los rostros expresan sentimientos de tranquilidad y felicidad, pero, a diferencia del ejemplo anterior de las bardas de los propietarios Jordi y Bea, aquí se plasmaron de manera más explícita dos grandes demandas en relación con la memoria –tema principal del proyecto– así como el reclamo de verdad y justicia.





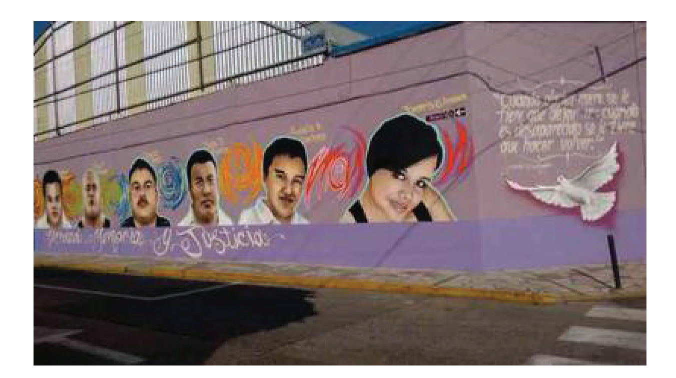


Imagen 3. Mural Oriente 10. Verdad, memoria y justicia

Fuente: Diario digital *Al Calor Político*.

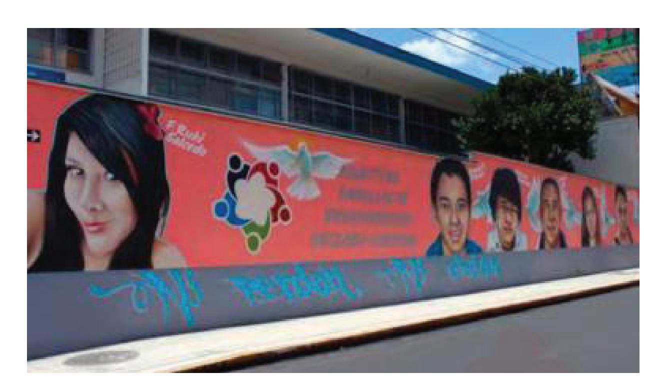


Imagen 4. Mural Oriente 8. Ni perdón, ni olvido

Fuente: Diario digital *E-Consulta*.

Ambas secciones de este mural en la primaria Agustina Ramírez fueron borradas. Las versiones son diferentes, pero es posible que hayan existido factores tanto internos como externos en relación con la junta de padres de familia, la inspección escolar y otro tipo de actores políticos. Aracely Salcedo señalaba al respecto en el 2018:

> Tengo los sentimientos encontrados. Mis mamás muy tristes me están mandando mensajes. Créeme que pasar por esos murales y ver los rostros de sus hijos, de sus hijas ahí plasmados, pues les traía un recuerdo diario de saber que en esta lucha ellos seguían de pie en busca de cada uno de ellos, y el día de hoy, verlo todo de azul, verlo todo de azul sin esos ojos que reclaman justicia, sin esas miradas que exigen a la autoridad y que nos exigen a nosotros mismos como sociedad avanzar en esos temas, el día de hoy ya no están… Si bien pudo haber sido por ahí, no descartamos otras situaciones que venimos viviendo del contexto con el municipio, porque se me hace muy raro que el director no me haya hablado o no se haya comunicado con nosotros, puesto

> que él, incluso, cuando nosotros estábamos pintando los murales, nos regaló unas lonas en donde decía: dona para la creación de *Sus miradas en nuestra memoria*, eso habla de la sensibilidad que tuvo el director con el tema (*El Mundo de Orizaba*, 2018).

En una conversación posterior, Aracely Salcedo compartió que el mural había sido borrado "porque no daba buena imagen, se escudaron en que según esto los papás no estaban de acuerdo en que los niños vieran que hay gente perdida. Creo que no es justo, además los papás nos aportaban, nos ayudaban, hay gente que nos llevaba un taco cuando estábamos pintando" (conversación personal con Aracely Salcedo, 29 de julio de 2020).

Si el solo acto de borrar el mural ya transmite la sensación de una concepción diferente, si no es que opuesta, respecto de la forma de

---

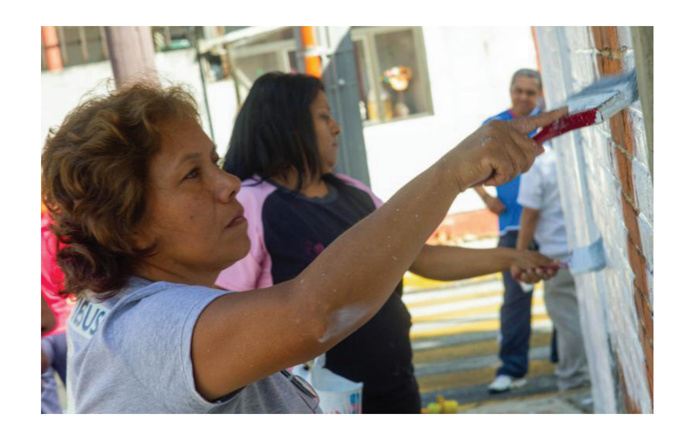


Imagen 5. Trabajos previos. Las madres del Colectivo fondeando las paredes

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo.

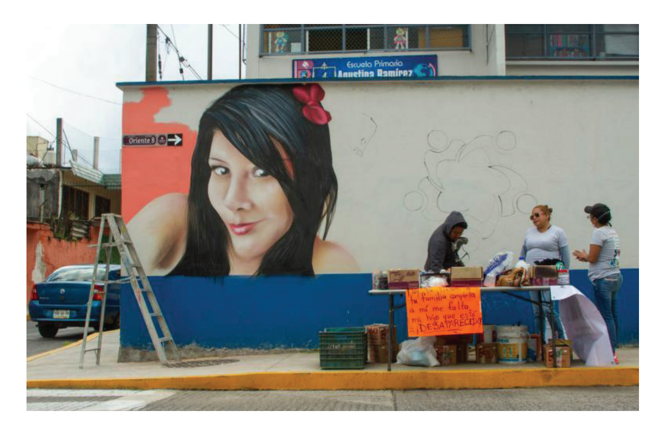



Imagen 6. Recaudando fondos. "…A mí me falta mi hijo que está desaparecido"

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo.



comprender la lucha del colectivo y el tema de las desapariciones en la región, esto se torna más evidente al no borrarlo por completo y utilizar uno de los elementos que la obra contenía: una sola paloma blanca de todas las que se podían observar en el mural. La paloma blanca que se conservó, volaba en el mural original bajo un lema que decía: "Cuando alguien muere se le tiene que llorar, cuando es desaparecido se le tiene que hacer volver".

Este mensaje que exponía el objetivo primario del colectivo y la fuerza con la que intentan llevarlo a cabo fue borrado y sustituido por uno que ahora dice: "La educación es nuestro pasaporte para el futuro porque el mañana pertenece a la gente que se prepara para el hoy". El logotipo del Colectivo fue también sustituido por el escudo de la escuela. En este mensaje se puede observar una clara respuesta y un posicionamiento expreso por parte de los actores que decidieron borrar el mural. Deja claro también que la lucha simbólica por el espacio es fuerte y que los discursos contrahegemónicos encuentran una resistencia importante por parte de actores que, si bien no forman parte del gobierno, se asumen como defensores del discurso oficial.

Llama la atención la alusión que se hace sobre "el mañana" y "el hoy", reforzando el hecho de intentar borrar "el ayer", el pasado, la memoria, el hecho violento de la desaparición, representado a través de los rostros de aquellos que no están con sus familias en "el hoy" y que tal vez nunca estén con ellos en un "mañana".

Como señala Soto, la estrategia de visibilización empleada por el Colectivo a través de las pintas de los murales ha sido una de las más potentes y exitosas, porque ha permitido que los rostros de las personas desapare-

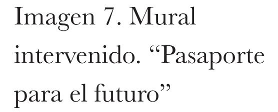


Imagen 7. Mural intervenido. "Pasaporte para el futuro"




Fuente: Google Maps.

cidas salgan de los altares del hogar para afirmarse en el espacio público, y en ese proceso exponer parte de la realidad de los hechos violentos de la región, poner en entredicho la responsabilidad de las autoridades y construir un espacio de memoria y de lucha por la verdad (Soto, 2018: 221).

Sin embargo no hay que perder de vista que al estar expuestas en el espacio público, estas imágenes son vulnerables a reacciones no deseadas ni esperadas, como el sentimiento de exposición y mayor vulnerabilidad por parte de algunas madres; otras, incluso violentas, por parte de actores con marcos ideológicos diferentes, que buscaron criminalizar a los jóvenes representados o preservar los discursos oficiales y el silencio, en un proceso en el que se llevan a cabo resignificaciones y reapropiaciones desde posiciones y reglas específicas en un juego establecido en el campo de la discursividad (Salazar, 2011: 271). Como señala Jiménez, resulta muy necesario desarrollar capacidades sociales e interculturales que vayan a la par de los procesos artísticos, que nos lleven a ser tolerantes con personas que piensan distinto, así como a desarrollar empatía y solidaridad (Jiménez, 2016b: 19).

## Reflexiones finales

Actualmente han cobrado vigencia y visibilidad ciertas iniciativas y estrategias desde los lenguajes artísticos donde se busca generar experiencias transformadoras de las personas y sus entornos a partir del reconocimiento del arte como constructor de autoconocimiento y del entorno (Jiménez, 2016a: 10). En este sentido, Veracruz no queda al margen. En el estado se desarrollan un sinnúmero de expresiones artísticas que en algunas ocasiones buscan criticar y combatir determinadas violencias.

En el caso expuesto de *Fise*, la colaboración en redes o la pertenencia a algún colectivo artístico potencializó el desarrollo de determinados aprendizajes y una conciencia crítica de su realidad y contexto específico, así como la valoración positiva de su identidad individual y colectiva. Por otro lado, se puede observar una reacción en contra por parte de determinados actores opositores que no pueden ser claramente identificados.

Sobre el primer punto, en relación con la importancia que se atribuye a la identidad individual y colectiva, resulta importante reflexionar sobre el papel político y cultural del artista como actor social indispensable que tiene la facultad de descomponer, recrear, interpretar, transgredir o reinventar otros mundos posibles, y en dicho acto puede decir lo que el silencio



de un pueblo guarda (Jiménez, en L. López, 2016: 151).

Por otro lado, en relación con los trabajos en red o a través de colectivos específicos como X Familia y el Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba en el caso de *Fise*, resalta el poder de las artes y la cultura para desarrollar nuevas capacidades cognitivas, afectivas y expresivas a través del trabajo colaborativo, que brindan la oportunidad de vincularse con otros actores, aprender de sus experiencias y combinar el deseo, con la conciencia y la intimidad como fuente de conocimiento (Jiménez, 2016a: 12).

En el caso de *Fise*, destaca lo que él mismo menciona acerca de las oportunidades que ha encontrado en el *graffiti* y cómo el arte le abrió oportunidades de realización fuera de ciertos contextos violentos en los que se encontraba. Como sostiene López, llevar a cabo una actividad artística puede ayudar a los individuos a estar en contacto consigo mismos y con sus emociones, y de esa manera se puede contribuir a alejarlos de estados afectivos negativos y contextos adversos (L. López, 2016: 149-150).

Los murales constituyen un acto de resistencia contra el silencio, contra la impunidad, presentando los rostros de los jóvenes desaparecidos en las calles del centro de Orizaba que en 2016 y en años posteriores quiso presentarse como "Pueblo mágico" para atraer el turismo y la inversión. Los hechos violentos relacionados con la desaparición forzada mostrados en un mural aparentemente inofensivo eran una bofetada a esa versión edulcorada de la ciudad progresista, pacífica, mágica. Así lo prueban los testimonios de las madres, a quienes, como se dijo ya, no les permitieron exhibir los carteles de búsqueda de sus hijos en espacios públicos y la policía llegó a arrancar los volantes que ellas pegaban.

Por ello no es de extrañar que se observe una reacción contraria y opositora por parte de determinados actores con esquemas ideológicos diferentes en relación con los trabajos y el quehacer del artista y del Colectivo. Esto se ve claramente en las marcas de la letra Z en los murales que realizó *Fise*, que muestra la criminalización de los desaparecidos, así como en la acción de borrar el mural de la primaria Agustina Ramírez sin ningún aviso. El hecho de usar un elemento del mismo mural, apropiándoselo, resignificándolo, para dar un mensaje totalmente diferente al original, con toda la intención de borrar la memoria, es profundamente agresivo: un contragolpe en la arena pública en la lucha por las memorias colectivas.

Coincidimos con Anne Huffschmid en que ningún espacio urbano es natural, sino que es social, discursivamente constituido y, como tal, es producto del conflicto.

> El recuerdo hecho público se debate entre la experiencia íntima y la colectiva, entre oficial y disidente, entre abierta y restringida… no hay nada estabilizado o garantizado para siempre, sino negociación o conflicto y una multiplicidad de modos por marcar y simplificar el pasado en el presente (Huffschmid, 2012: 11).

Eso es precisamente lo que ocurre con los murales de los jóvenes desaparecidos en Orizaba, un constante conflicto por la memoria de lo que debe ser recordado: los jóvenes desaparecidos a quienes el mañana les fue arrebatado o la fantasía de futuro en los niños que estudian para forjarse un mañana.

Siguiendo a Miranda Cano (2016), se está de acuerdo en entender que el arte puede resultar pieza clave en la prevención y posibilitar la construcción de nuevas culturas fundadas en el ordenamiento del mundo interno y en el reconocimiento del otro. Se trata, entonces, de asumir la otredad y respetarla, de desarrollar la empatía a través de una reflexión continua, de intentar no ser ajeno al dolor del otro. De sentir y de pensar las violencias que nos rodean. Son ideas lejanas, pero necesarias. A pesar de que el mural fue borrado y resignificado, es importante resaltar la lucha simbólica que se llevó a cabo en ese espacio como el inicio de un proceso de apropiación, con sus estiras y aflojas, que ya no se detendrá. Las luchas por las memorias en el espacio público continuarán y es preciso seguir analizando los esfuerzos por parte de todos los actores por apropiarse y/o resignificar el pasado, así como entender de qué manera las ciudades recuerdan, considerando la memoria como un hecho social (Connerton, 2010), lo cual será preciso dejar pendiente para estudios posteriores.

## Bibliografía

Anaya, Ricardo (2002). *El* graffiti *en México, ¿arte o desastre?* Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.



Banksy (2005). *Wall and Piece*. Londres: Random House.
Castelman, Craig (2012). *Getting up. Hacerse ver.* Graffiti *metropolitano en Nueva York.* Madrid: Capitán Swing.
Connerton, Paul (2010)[1989]. *How Societies Remember* [versión Kindle]. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511628061
Correa-Cabrera, Guadalupe (2018). *Los Zetas, Inc: la corporación delictiva que funciona como empresa trasnacional.* México: Temas de Hoy.
El Mundo de Orizaba (2018, 14 de julio). "Borran mural de desaparecidos" [Publicación de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/?v=2220959614597638, consultado el 21 de junio de 2021.
Feria, María Fernanda y Rosa María Lince Campillo (2010). "Arte y grupos de poder: el muralismo y la ruptura". *Estudios Políticos*, vol. 9, núm. 21, pp.83-100. http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.21.24149
Flores Valencia, Alejandro y Ricardo Ramírez Arriola (2016). "Amarillo en La Patrona", en Lucina Jiménez (coord.), *Arte para la convivencia y educación para la paz* [versión Kindle]. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura.
Gándara, Lelia (2007). *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba.
García, Jacobo (2014, 26 de junio). "Las cinco cruces de doña Berta en el pueblo de las fosas". *Diario El Mundo*. Recuperado de https://www.elmundo.es/cronica/2014/06/29/53ae87ffe2704eba3e8b456d.html, consultado el 11 de junio de 2021.
García Canclini, Néstor (2006). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
Garí, Joan (1995). *La conversación mural. Apuntes para una historia del* graffiti. Madrid: Fudesco.
Gil Olmos, José, *et al.* (2018). *Los buscadores*. México: Ediciones Proceso.
González Villarreal, Roberto (2012). *Historia de la desaparición, nacimiento de una tecnología represiva*. México: Terracota.
Guevara Bermúdez, José Antonio y Guadalupe Chávez Vargas (2018). "La impunidad en el contexto de la desaparición forzada en México". *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, núm. 14, pp.162-174. https://doi.org/10.20318/eunomia.2018.4161.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández Sánchez, Pablo (2003). *La historia del* graffiti *en México*. México: Radio Neza.

Huffschmid, Anne (2012). "Topografías en conflicto", en Anne Huffschmidt y Valeria Durán (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Trilce, pp. 11-20.

Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia (2019). *Dignificando la memoria. La desaparición de personas en Veracruz.* México: Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas - Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2016). *Anuario estadístico y geográfico de Veracruz*. México: INEGI. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=ayDZDwAAQBAJ, consultado el 21 de junio de 2021.

Jiménez, Lucina (2016a). "Introducción", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 9-17.

Jiménez, Lucina (2016b). "Educar en artes y cultura para la convivencia y la paz", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 19-33.

León, Miguel Ángel (2016, 25 de septiembre). "La ciudad tapizada con rostros de secuestrados". *BlogExpedienteMx*. Recuperado de http://periodicodeveracruz.com/nota/21582/periodico-de-veracruz-portal-de-noticias-veracruz/la-ciudad-tapizada-con-rostros-de-secuestrados, consultado el 11 de junio de 2021.

López, Juan Carlos (2016). *Nuestra lucha es salvar tradiciones. Actores y agencias étnicas en Sayula de Alemán, Veracruz.* Tesis de maestría, CIESAS-Golfo. Recuperado de http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/381/M676.pdf, consultado el 21 de junio de 2021.

López, Laura Iveth (2016). "Los proyectos culturales como herramienta para reinventarnos", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica–Secretaría de Cultura, pp. 144-160.

Miranda Cano, Leonardo (2016). "Los artistas de Juárez y la reconstrucción de la paz", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y*





*educación para la paz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Cultura, pp. 106-126.

Olvera, Alberto Javier, Alfredo Zavaleta y Víctor Andrade (2012). *Veracruz en crisis*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Olvera, Alberto Javier, Alfredo Zavaleta y Víctor Andrade (2013). *Diagnóstico de la violencia, la inseguridad y la justicia en Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Olvera, Alberto Javier (2018). "Los regímenes autoritarios subnacionales en la región golfo-sur de México", en José Alfredo Zavaleta y Arturo Alvarado (ed.), *Interregnos subnacionales. La implementación de la Reforma de Justicia Penal en México. El caso de la región golfo-sureste.* México: Colofón / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 39-60.

Ovalle, Camilo Vicente (2019). *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México 1940-1980*. México: Bonilla Artigas Editores.

Palacio, Celia del (2018). *Callar o morir en Veracruz. Violencia y medios de comunicación en el sexenio de Javier Duarte (2010-2016)*. México: Juan Pablos.

Palacio, Celia del (2020). *Porque la lucha por un hijo no termina… Testimonios de familiares del Colectivo Orizaba-Córdoba*. Xalapa: Universidad Veracruzana / Fundación Heinrich Böll.

Ramírez Rodríguez, Rodolfo (2013). "Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural". *Revista Tramas*, núm. 40, pp. 319-350. Recuperado de https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/675, consultado el 13 de junio de 2021.

Rendón, Eunice (2016). "El arte, la cultura y la prevención social de la violencia: una perspectiva práctica", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 276-299.

Roitstein, Florencia y Andrés Thompson (2018). *La rebelión de lo cotidiano. Mujeres generosas que cambian América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

RompevientoTV (2015, 29 de noviembre). *Serapaz –09 de noviembre 2015– Programa sobre desaparición forzada y desaparición por particulares* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rR4Qk9Y0fS8, consultado el 13 de junio de 2021.

Salazar, Salvador (2011). "Imágenes ocultas en la ciudad fronteriza. La simulación de la producción artística como relato clandestino". *Frontera Norte*, vol. 23, núm. 45, pp. 257-285. Recuperado de http://

www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722011000100009, consultado el 21 de junio de 2021.

Santiago, Violeta (2019). *Guerracruz. Rinconcito donde hacen su nido las hordas del mal.* México: Aguilar.

Siscar, Majo (2014, 3 de noviembre). "Los 20 desaparecidos en Veracruz que no están ni en las estadísticas". *Animal Político.* Recuperado de https://www.animalpolitico.com/2014/11/los-20-desaparecidos-en-veracruz-que-aparecen-ni-en-las-estadisticas/, consultado el 13 de junio de 2021.

Soto, José Luis (2018). *Colectivo Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba: Acción colectiva, identidad y comunidades de duelo*. Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Valenzuela, José Manuel (2012). *Welcome amigos to Tijuana. El* graffiti *en la frontera*. México: CONACULTA/COLEF/Editorial RM.

Velázquez, Luis (1985). *Bamba violenta*. México: Océano.

Villarreal, Carlos (2016). "Postales desde el infierno jarocho. Tácticas retóricas gráficas en la obra de Bruno Ferreira". *Revista Balajú*, núm. 5, pp. 114-135.

Villarreal, Teresa (2014). "La desaparición de personas en Veracruz". *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 5, pp. 1-29.

Villarreal, Teresa (2016). "Los colectivos de familiares de personas desaparecidas y la procuración de justicia". *Intersticios Sociales*, núm. 11, pp. 1-28.

## Entrevistas

Conversación personal con Aracely Salcedo, 29 de julio de 2020.

Entrevista a la Lic. Anaïs Palacios, agosto de 2019.

Entrevista a Aracely Salcedo, noviembre de 2018.

Entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018.





*Celia del Palacio Montiel* es doctora en historia por la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 3, Miembro de la Academia Mexicana de Ciencia, Miembro del Pen Club México. Investigadora y docente de tiempo completo en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, del que fue coordinadora-fundadora (2009-2018). Sus temas de investigación han sido: violencia contra los periodistas y representaciones de la violencia en la prensa subnacional actual; periodismo regional siglos XIX y XX; relaciones entre ficción e historia; relaciones entre biografía, memoria y género. Su producción académica está contenida en artículos indexados, así como de difusión y divulgación; en capítulos en obras colectivas; y libros: nueve como autora única y diez como coordinadora. Ha publicado cuatro novelas históricas sobre mujeres y un libro de relatos.

*David Torres García* es licenciado en Ciencias de la Comunicación y Maestro en Estudios de la Cultura y Comunicación por la Universidad Veracruzana. Alumno del Doctorado en Ciencias Sociales de la misma universidad. Su proyecto de tesis se titula "Agencia y acción colectiva a pie de fosa. Las búsquedas del Colectivo Solecito, Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba y Buscando a Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas Veracruz".




# CONTENIDO

Vol. 4, núm. 8, septiembre 2021-febrero 2022
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999

## TEMÁTICAS


ENCARTES
revista digital multimedia




## RESEÑAS CRÍTICAS




# DIRECTORIO














*Encartes*, año 4, núm 8, septiembre 2021-febrero 2022, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. 